

«ПОДЛИННАЯ» ИСТОРИЯ КАРТИНЫ В РОМАНЕ Ф.УМБРАЛЯ «АВИНЬОНСКИЕ БАРЫШНИ»

Инга Валерьевна Сулова

к. филол.н., доцент кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет
614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15

inga_sus@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2834-6842>

Статья поступила в редакцию: 10.05.2023

В статье анализируется альтернативная история создания картины, представленная в романе испанского писателя Ф. Умбраля «Авиньонские барышни» (1995). Отмечается наличие элементов пародии и бурлеска в поэтике произведения, произвольное сочетание исторических, биографических сведений с вымыслом. Герой-повествователь в романе, претендуя на исключительную достоверность, пишет «сагу о XX веке». Особое место в этом «эпосе» занимает история испанского авангарда, воплощением которого является Пабло Пикассо и его картина «Авиньонские барышни». В контексте анализа темы истории картины делается вывод о том, что герой-романист вступает в творческое противостояние с художником, пытается романскими средствами преодолеть «плоскостное» видение и разрушительный эффект кубизма, вернуть моделям («настоящим авиньонским барышням») эпическую перспективу и глубину.

Ключевые слова: Франсиско Умбраль, Пабло Пикассо, «Авиньонские барышни», кубизм, картина, роман.

Франсиско Умбраль (Francisco Umbral, 1932–2007) – испанский писатель, журналист и эссеист, автор цикла писательских биографий, среди которых: «Lorca, poeta maldito» (1968), «Lord Byron» (1969), «Miguel Delibes» (1970). Литературоведы, как правило, обращают внимание на изысканно-иронический, провокативный стиль и элегическую тональность его письма (см. например: [Barrero Pérez 2017], [Soldevila Durante 2001], [Гришин 2008]). Оскар Барреро Перес отмечает: «свою творческую родословную Ф. Умбраль довольно прихотливо вел от Кеведо через Бодлера, Марселя Пруста и Рубена Дарио к испанскому авангардизму <...> в его стиле переплетаются необарокко и экзистенциальная философия» [Barrero Pérez 2017: эл. ресурс]. Наиболее значимыми для Умбраля темами являются литература, личная па-

мять, женщины, политика, социология, история и Мадрид¹. Исследователи, не упуская из внимания «разнородный» (*heterogénea*) характер прозы Умбралья, делают вывод о том, что её можно воспринимать как «целое», единый конгломерат, «благодаря постоянному присутствию во всех текстах его собственной фигуры, его индивидуальности, его биографии» [Gutiérrez Sanz 2015]. Творчество Ф. Умбралья регулярно комментируется в контексте жанра автофикшн ([Soldevila Durante 2001], [Martínez Rico 2004], [Godoy-Cossío 2017]).

Роман «Авиньонские барышни» (*Las señoritas de Aviñón*, 1995) – один из самых поздних, он в полной мере воплощает «умбралевский канон», объединяет ключевые темы и мотивы его творчества. В жанровом отношении это семейная хроника с элементами пародии и бурлеска. Действие разворачивается в Мадриде и охватывает примерно три десятилетия: от последних лет Прекрасной эпохи до Гражданской войны (*Guerra Civil Española*, 1936–1939). Повествование идет от лица некоего Франсиско (известного писателя «на склоне лет» в настоящем романном времени), он реконструирует историю своей либеральной, эксцентричной семьи, во главе которой стоит дед – дон Мартин Мартинес, и атмосферу мадридской жизни первых десятилетий XX века. Среди персонажей фигурируют представители испанской культуры, государственные деятели, например, Пабло Пикассо, Мигель де Унамуно, Альфонс XIII, Рубен Дарио, Валье-Инклан, Примо де Ривера, все они, так или иначе, входят в дом Мартина Мартинеса. Герой-повествователь, воспитанный в духе либерализма и свободомыслия, не испытывает особого пиетета перед великими и гениальными гостями своего деда, даже став взрослым, он сохранит детскую непосредственность и дерзость в воспоминаниях о них. Каждой из особенных персон Франсесильо (так повествователя называли в детстве) даёт ироничные, подчас гротескные характеристики, формируя выразительные портреты. Достоверные исторические, биографические сведения переплетаются с очевидным вымыслом и фантазией, так, например, большая часть мужчин, включая диктатора Примо де Риверу, была влюблена в тётку Франсесильо – Альгадефину. В числе её поклонников и Пабло Пикассо, ставший колоритным персонажем произведения.

Таким образом, на страницах «этого правдивейшего романа», «романа-саги о XX веке» [Умбраль 2013: 10, 5]², сквозь призму своеобразного видения героя-повествователя, воссоздаётся история испанского авангарда и всей интеллектуальной жизни Мадрида. Однако, как замечает испанский литературовед Э. Мартинес Рико, «исторические личности <...> будут не так важны для этой истории, как Дон Мартин

Мартинес, тетя Альгадефина или сам Франсесильо» [Martínez Rico 2004: эл. ресурс].

Заглавие романа содержит прямую отсылку к картине Пабло Пикассо (*Las señoritas de Aviñón*, 1907), за которой закрепился статус первого кубистского произведения и манифеста авангардного искусства в целом. Картина изображает сцену в борделе, прототип которого, по словам Пикассо, находился на Авиньонской улице в Барселоне. Композиция построена вокруг пяти женских фигур и натюрморта. Жрицы любви бесстыдно предлагают себя потенциальным клиентам. Внутреннее пространство картины, что тенденциозно для кубизма, лишено глубины, ограничено занавеской – частым элементом в публичных домах начала века. Сама жанровая сцена явно вдохновлена традицией изображения гаремов, обольстительных купальщиц, куртизанок и т.д.³, однако тела на полотне Пикассо грубо деформированы, воплощают не эротическую негу и сексуальность, а тревогу, агрессию и ужас. Особенно тревожными воспринимаются две фигуры справа – «с искаженными лицами, зловещие, угрюмые, – действительно исчадия злого духа» [Дмитриева 1971: эл. ресурс].

Как размышляет М. Герман, образы «Авиньонских девиц» – «”маски масок”, гигантские механические куклы-идолы, мало похожие на людей, но способные пародировать их, разыгрывая угрюмый гиньоль. В картине – путь к видению изнутри этого тяжелого, жестокого, тревожного мира <...> Пикассо продемонстрировал сознательный отказ искусства от обычно присущего ему устремления к красоте. Точнее – утвердил возможность и приоритет новых критериев, чьи основы в оппозиции почти ко всему, что есть в эстетическом опыте» [Герман 2003: 69, 71]. На полотне преобладают охристо-розовые цвета и синеватый тон, как дань уже ушедших «голубого и розового» периодов в творчестве художника [Дмитриева: эл. ресурс]. По свидетельству современников, первоначально произведение «приняли лишь единицы», и они «сразу ощутили тревожное и обжигающее дыхание не вполне ещё понятной, грозной и решительной новизны» [Герман 2003: 58].

Замысел картины «Авиньонские барышни» формировался около двух лет в серии тетрадей с подготовительными рисунками. Искусствовед Э. Кармона Мато полагает, что «это не просто картина как единственный объект: это цикл, целый набор рисунков, подготовительных альбомов, картин, скульптур, которые в конечном итоге формируют галактику Барышень... (*la galaxia de Les demoiselles ...*)» [Carmona Mato 2010: 23–24]. Можно предположить, что именно эту динамику, процесс подготовки и воплощает Умбраль в своём произведении.

В романе нет экфрастического описания картины, но развивается оригинальная версия истории её создания. В итоге «правдивый документальный роман» (16) главного героя претендует на то, чтобы стать «подлинной» историей «Авиньонских барышень». В самом начале повествователь отвергает незыблемое утверждение о том, что Пикассо позировали барселонские проститутки: «стоит только взглянуть на картину, столь знаменитую сегодня, как становится ясно, что эти обнаженные женщины вовсе не барселонские шлюхи, а вполне приличные мадридские барышни. И я расскажу потом, как это все произошло» (6). Пабло Пикассо представлен не как всемирно известный художник, а как «некий Пабло Пикассо» (*Un tal Pablo Picass⁴*), который «бродил по городу и писал портреты девушек, не всех конечно, а кто соглашался» (3). Одной из первых для Пикассо позировала обнажённой очаровательная тётюшка повествователя: «<...> Альгадефина согласилась, и он нарисовал ее в бусах, немного похожей на цыганку, весьма смутно узнаваемой. <...> Похоже, что все время у Пикассо уходило на зарисовки стройного тела тетушки Альгадефины, таящего в себе одновременно и поэзию, и чахотку. В Мадриде только о них и говорили. <...> Тетушка Альгадефина всегда говорила, что согласилась стать бесплатной натурщицей Пикассо по трем причинам (как нас учит теология, Бог любит троицу): потому что Пикассо станет великим художником, потому что Пикассо ей нравится как мужчина и потому что она хочет оставить свой портрет в бусах внукам, которых у нее никогда не будет» (4–5).

После успеха портрета тетушки Альгадефины многие из её женского окружения страстно захотели позировать молодому художнику, «летописец» Франсесильо фиксирует: «с тех самых пор я называю моих тетушек и подруг моих тетушек Авиньонскими барышнями. То были счастливые, мгновенно промелькнувшие годы, когда они все, то веселясь, то ссорясь, порхали вокруг Пабло Пикассо» (7). В каждой модели художник сумеет выявить и запечатлеть нечто особенное, а повествователь Франсиско в последствие проследит их, в основном драматические, судьбы – придаст образам эпическую перспективу и глубину, настаивая на том, что его «Авиньонские барышни, самые что ни на есть всамделишные» (*Las señoritas de Aviñón, tan apócrifas*) (7).

Портреты мадридских барышень (в бусах, обнаженных, купающихся), которые будет писать молодой и неутомимый Пабло в романе, перекликаются сюжетами и мотивами произведений П. Пикассо разных периодов творчества: «Купальщица» (1908–1909), «Купальщицы» (1918), «Лежащая обнажённая в колье» (1932), «Девушка в лодке» (1938), «Художник и его модель» (1963), «Обнажённая женщина с

ожерельем» (1968) и др. Себя самого автор хроники пытается распознать в образах арлекинов: «я понимаю, что это не я, но, кто знает, может, что-то есть в них от моего взгляда, от моего выражения лица, от моей наивности» (7).

Болезненное очарование тётушки Альгадефины – воплощение романтизма уходящей Прекрасной эпохи. Возможно, одним из прототипических слагаемых образа является Марсель Умбер (1885-1915), возлюбленная П. Пикассо в период с 1912 по 1915 годы, которую он называл «Евой». Ева умерла от туберкулёза, но её влияние на творчество художника было очень велико, она стала для него воплощением изящества, «духовной, нематериальной реальности» [Стасинопулос-Хаффингтон 2014: 136]. Хотя Ева заполнила огромную часть жизни Пикассо, «в своих работах он лишь тайно намекал на её присутствие, <...> он был слишком суверен, чтобы писать её в кубистическом манере» [Там же: 125]. Художник часто изображал Еву в виде музыкальных инструментов: скрипки или гитары⁵.

В романе Умбрала мадридские «авиньонские» барышни вступают в своеобразное соперничество за место в творчестве и сердце Пикассо. Центральным станет противостояние Альгадефины и Сасе Каравагио. Тётушке Альгадефине пришлось уступить юной Сасе, которая была «красива своими избыточными формами или избыточная своей красотой <...> Сасэ пробудила кубизм в Пикассо, а тетушка Альгадефина принадлежала уходящей эпохе, эпохе женщин изящных, поэтичных и немного легкомысленных» (46). Смену натурщиц можно комментировать и как олицетворение творческого развития Пикассо: от «розового» периода (1904–1906), наполненного светлой меланхолией, обращённого к темам естественности, юности, к кубистическому (1907–1917) – для которого будут характерны сосредоточенность на форме и объеме предметов, расчленение форм на геометрические элементы и т.д.

Художник объясняет Альгадефине, что Сасэ Каравагио – «само воплощение кубизма <...> Кубизм – это задница Сасэ Каравагио. Кубизм – это игра пропорций и диспропорций, это большая женская задница, вписанная в геометрическое пространство <...> Твоя задница – это просто страдивариус по сравнению со всеми другими задницами. Но пойми, у меня сейчас новый этап, новый...». Альгадефина отвечает: «Страдивариус, говоришь? Ну так ты больше не тронешь его струн» (18). В последующих описаниях героини ещё неоднократно будут появляться музыкальные ассоциации («тонкая, скрипичная талия» (26) и т.д.). Кубизм понимается героями, в том числе и Пикассо, как нечто внеэстетическое, стоящее за пределами искусства («большая женская

задница»/ «un gran culo de mujer»), разрушительное и даже дьявольское. Кубизм – это предательство и забвение. Символично, что желание Сасе Каравагио позировать обнаженной спровоцировало самоубийство её оскорблённого жениха. Однако Сасэ, «которую, казалось бы, это затрагивало напрямую, и не думала скорбеть, должно быть, у нее была поистине кубистическая душа, которую так пронизательно разглядел Пикассо» (16).

Герой-повествователь признаётся: «в последствии на некоторых картинах Пикассо в обнаженных женских телах, возведенных в кубизм, несоразмерно крупных, мне видится Сасэ Каравагио, но я бы не осмелился утверждать, что это она, хотя в отдельных фрагментах она вполне узнаваема, ведь Пикассо выбирал модель, чтобы разъять ее на части и потом забыть о ней» (7). Тётушка Альгадефина, как и все домочадцы дона Мартина Мартинеса, – страстная поклонница литературы, возможно, именно поэтому она легко забудет художника-кубиста в объятиях поэта-модерниста Рубена Дарио: «Модернизм, пиво, стихи, Рубен опьяняли тетушку Альгадефину, и она забывала об охлаждении молодого художника, рисовавшего толстуху, она открывала новый мир, или, другими словами, она вступала в двадцатый век» (20).

Наконец, после создания цикла разнообразных портретов мадридских барышень, художник решает собрать своих моделей вместе: «В воскресенье приходите все на Хараму купаться <...> и я нарисую вас всех, это будет большая картина, шедевр кубизма, но вы должны прийти все, потому что в каждой из вас есть своя особенная прелесть» (36). Свою картину Пикассо решает назвать «Авиньонские барышни» только потому, что «следовал троякому девизу»: «надо играть, надо все запутывать, надо всех вводить в заблуждение» (30). Сцена речного купания, закрепившаяся в памяти Франсиско, категорически отличается от сюжета всемирно известной картины Пикассо: вместо статичных, обнажённых фигур проституток – резвящиеся мадридские сеньориты в ярких разноцветных купальниках (они «болтали, смеялись, больше брызгались, чем купались» (36)), вместо «плоского», схематизированного интерьера публичного дома, ограниченного и занавеской, и рамой, – живописный летний пейзаж («мы все были на охряном берегу, усеянном маргаритками и еще какими-то цветами невероятной окраски; дирижабль медленно плыл в воздухе, словно огромная недосыгаемая игрушка» (36)⁶). Зловещий натюрморт в ногах обнажённых фигур (угрожающий серповидный ломоть дыни, фрукты, напоминающие куски несвежего мяса) в «действительности» представляет собой «припасенную для полдника еду»: «картофельную запеканку, фрикадельки, французский омлет, жареное мясо, кулебяку, свежие фрукты,

домашние пирожные бабушки Элоисы» (36). Наблюдая за работой художника, автор хроники отмечает, что «сеньориты выходили совсем не похожими на себя <...> Он рисовал их обнаженными, не обращая внимания на купальники, и их тела сияли на полотне розовыми огнями, не особенно различаясь своими формами, почти одинаковые» (36–37). Вместе с тем, он понимает, что «даже в незавершенной картине уже ощущалось что-то новое, грандиозное, оригинальное, грубое, дерзкое и в то же время строгое» (37). По свидетельству Франсиско, Пикассо в последствии много раз исправлял и переписывал полотно: «то, что мы увидели в журналах спустя годы, было уже совсем другой картиной. Но в Мадриде в течение долгого времени в Авиньонских барышнях узнавали компанию моих тетюшек» (37). Однако сама эта картина как итог, результат мадридских впечатлений художника, закреплённых, наконец на холсте, повествователя практически не интересует.

В концепции романа Ф. Умбраля важен тот факт, что его герой, представляя «настоящую» историю создания картины, субъективен и предвзят, как любой летописец. В предвзятости Франсиско есть оттенок ревности, ведь он изначально воспринимает Пабло Пикассо как соперника/антагониста и в любви (тётушка Альгадефина – «великая любовь, тайная, нежная, инцестовая» (104)), и в творчестве. Конечно, в силу своего юного возраста он идёт «в след» за Пикассо, берёт у него уроки философии жизни и искусства. Так Франсиско берёт на вооружение «троякий девиз» художника («надо играть, надо все запутывать, надо всех вводить в заблуждение»), усвоит привычку «манипулировать словами». Однако с началом пробуждения собственного творческого дарования он стремится оспорить кубистское «зрение» Пикассо, утвердить роман над живописью. Наблюдая за характером отношений художника к моделям, герой-повествователь заключает: «Пикассо их убивал на своих гениальных рисунках <...> проникнув в самую глубину драматичности бытия, он обнаружил там... небытие. И что же, выходит, тетюшка Альгадефина – небытие? Ну так на этих страницах (романа-саги о XX веке) она бытие обретет, и вполне реальное» (4–5).

Кубизм, следуя революционному духу эпохи, расчленяет, раздусhevляет и предаёт забвению модель, лишает бытие идеи целостности, а эпический роман способен преодолеть этот распад. Пикассо рисует «авиньонских барышень» «почти одинаковыми» и «непохожими на себя», Франсиско важны индивидуальные образы и судьбы, как было уже указано выше. В его версии барышень не пять, а гораздо больше (всё «женское окружение») и они названы по именам: Альгадефина, Мария Эухения, Мария Луиса, кузина Маэна, сестры Каравагио и др. Собственно история картины П. Пикассо заканчивается в первой тре-

ти романа, а истории моделей, настоящих «авиньонских барышень», развиваются дальше. В «саге» Франсиско Las señoritas de Aviñón, tan aróscifas, выходят за пределы картины, обретают экзистенциальное и историческое измерение.

Таким образом, одной из ключевых тем романа Ф. Умбрала «Авиньонские барышни» является перелом эпох, смена парадигмы эстетического мышления. Образ Пабло Пикассо в процессе открытия кубизма и создания одиозной картины является воплощением этого перелома.

Примечания

¹ См. например эссе Ф. Умбрала: «Amar en Madrid» (1972), «Spleen en Madrid I» (1973), «Madrid, tribu urbana» (1999), Madrid 650 (1995), Madrid XXII (2000).

² Далее роман будет цитироваться по этому изданию с указанием номера страницы в круглых скобках.

³ См. подробнее об источниках влияния: P. da Cruz «Las señoritas de Avignon y el inicio del cubismo» // El primitivismo y el arte del siglo XX. Montevideo, 2008. URL: <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/12/14/las-senoritas-de-avignon-y-el-inicio-del-cubismo/> (дата обращения: 10.05.23).

⁴ Umbral F. «Las señoritas de Avignon»/ URL: <https://leerlibrosdemario.com/las-senoritas-de-avinon-leer-online-gratis> (дата обращения 10.05.2023). Далее роман будет цитироваться по этому источнику.

⁵ Например, картины «Скрипка (Я люблю Еву)» (1912), «Гитара (Я люблю Еву)» (1912).

⁶ Сцена купания на Хараме в романе Ф. Умбрала отчасти может быть соотнесена с сюжетами картин П. Пикассо «Купальщицы» (1918), «Купальщицы, глядящие на самолет» (1920).

Список литературы

- Герман М. Ю.* Парижская школа. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. 272 с.
- Гришин А.В.* Книги для «белых ворон» (послесловие) // Ф. Умбраль «Пешка в воскресенье». М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. С. 141–158.
- Дмитриева Н. А.* Пикассо. М.: Наука, 1971. 125 с. URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/dmitrieva-picasso.html> (дата обращения 05.05.23).
- Стасинопулос-Хаффингтон А.* Пикассо: творец и разрушитель [романизированная биография] / пер. с англ. С. Кузнецовой. М.: Роузбэд Интерэктив, 2014. 560 с.
- Умбраль Ф.* Авиньонские барышни / пер. с исп. Т. Ильинской // Иностранная литература. 2013. № 12. С.3–127.
- Barrero Pérez Ó.* Recepción crítica de Umbral en las historias de la novela // Actio nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada, Monográfico 1 (2017). P. 1–40. URL: <https://doi.org/10.15366/actionova2017.m1> (дата обращения 10.05.23).
- Carmona Mato E.* Cahier de dessins appartenant á monsieur Picasso // Picasso y la escultura africana: los orígenes de Las señoritas de Avignon: TEA Tenerife Espacio de las Artes. Artemisa, 2010. P. 21–93.

Cruz da P. «Las señoritas de Avignon y el inicio del cubism» // El primitivismo y el arte del siglo XX. Montevideo, 2008. URL: <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/12/14/las-senoritas-de-avignon-y-el-inicio-del-cubismo/> (дата обращения 10.05.23).

Godoy-Cossío A. El erotismo de la niña-mujer en el jardín narrativo de Francisco Umbral y Mario Vargas Llosa // Actio nova: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada, Monográfico 1 (2017). P. 163–187. URL: <http://hdl.handle.net/10486/681008> (дата обращения 15.05.23).

Gutiérrez Sanz V. Umbral y su construcción como personaje retóricouna aportación al discurso periodístico español // Bénédicte de Buron-Brun, 2015. P.45–64. URL: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/1564> (дата обращения 11.05.23).

Martínez Rico E. La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965–2001. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4584/1/T26057.pdf> (дата обращения 12.04.23).

Soldevila Durante I. Historia de la novela española (1936-2000). Madrid: Ediciones Cátedra, 2001, Volumen I, 584 p.

Umbral F. Las señoritas de Avignon. URL: <https://leerlibrosdemario.com/las-senoritas-de-avinon-leer-online-gratis> (дата обращения 10.05.2023).

THE «GENUINE» HISTORY OF THE PICTURE IN F.UMBRALE'S NOVEL «THE YOUNG LADIES OF AVIGNON»

Inga V. Suslova

Candidate of Philology, Associate Professor in the Department of World Literature and Culture

Perm State University

614990, Russia, Perm, Bukirev str., 15

inga_sus@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2834-6842>

Submitted 10.05.2023

The article analyzes the alternative history of the creation of the painting, presented in the novel by the Spanish writer F. Umbral «The Young Ladies of Avignon» (1995). The presence of elements of parody and burlesque in the poetics of the work, an arbitrary combination of historical, biographical information with fiction is noted. The hero-narrator in the novel writes a «saga about the 20th century», claims to be exceptionally authentic. A special place in this «epic» is occupied by the history of the Spanish avant-garde, embodied in Pablo Picasso and his painting «The Young Ladies of Avignon». In the context of the analysis of the theme of the history of the picture, it is concluded that the hero-novelist enters into a creative confrontation with the artist, tries by novel means to overcome the flat vision and the destructive effect of cubism, to return the epic perspective and depth to the models («real Avignon young ladies»).

Key words: Francisco Umbral, Pablo Picasso, «Young Ladies of Avignon», cubism, painting, novel.

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Суслова И.В. «Подлинная» история картины в романе Ф. Умбралья «Авиньонские барышни» // Мировая литература в контексте культуры. 2023. № 16 (22). С. 97–106. doi 10.17072/2304-909X-2023-16-97-106

Please cite this article in English as:

Suslova I.V. «Podlinnaya» istoriya kartiny v romane F. Umbralya «Avin'onskie baryshni» [The “Genuine” History of the Picture in F. Umbral’s Novel “The Young Ladies of Avignon”]. *Mirovaya literatura v kontekste kultury* [World Literature in the Context of Culture]. 2023, issue 16 (22), pp. 97–106. doi 10.17072/2304-909X-2023-16-97-106